

Kitsch, bad taste, Scheiße.

Une esthétique de la dissonance Vivien Philizot

UNE DÉFINITION, POUR COMMENCER

Le terme tuning nous vient de l'anglais to tune, qui signifie « accorder », dans le sens musical qui fait que l'on accorde un instrument de musique pour qu'il sonne « juste ». Ce terme s'est répandu dans les années 1980 aux États-Unis, en Europe et au Japon, pour désigner une pratique consistant dès lors à accorder un type particulier d'instrument non moins musical : le moteur. Par extension, le tuning — souvent confondu avec la plus sérieuse « préparation automobile » — a pu alors désigner le fait d'optimiser les performances d'un véhicule, puis d'en modifier l'apparence par l'ajout d'accessoires, de stickers, néons, pièces de carrosserie, ailerons, etc. Si le tuning trouve son acception première dans la recherche de l'équilibre tonal et de la hauteur de note correcte, c'est-à-dire du « juste », il se rapporte également à la recherche du « beau », dans toute sa dimension subjective.

Kitsch, Bad Taste, Scheiße. Aesthetics of Dissonance Vivien Philizot

A Definition, as a Starting Point

The term “tuning” comes from the verb “to tune” as applied to music meaning to adjust the tone of a musical instrument to the correct pitch. During the 1980s, the use of this term spread throughout the United States, Europe and Japan to designate a practice consisting in tuning another no less musical instrument: the motor. By extension, tuning—often confused with the more serious “automobile preparation”—came to designate the optimization of the performance of a vehicle, then the modification of its appearance by the addition of accessories, stickers, neons, elements of bodywork, fins etc. Although the prime meaning of tuning is to be found in the quest for the tonal balance and the correct tonal pitch, it also refers to the quest for “beauty” in its entire subjective dimension.

L'observation du tuning comme pratique fait également apparaître l'idée de « *pimper* », c'est-à-dire d'apporter des modifications personnelles, d'extraire l'objet d'une série commerciale pour le rendre unique, de le faire entrer en conformité, non plus avec un standard fixé par l'industrie et le marketing, mais avec un idéal individuel esthétique et technique. En la considérant sous l'angle du *do-it-yourself*, cette pratique devient une posture, dont les excès volontaires, comme autant de « *manières d'employer* les produits imposés par un ordre économique dominant » pourrait-on dire avec Michel de Certeau¹, traduisent un refus des règles du marché. Pimper, c'est customiser, personnaliser, détourner un original pour l'adapter à ses envies, mais aussi affirmer une autonomie et une individualité que le marketing s'applique habituellement à dissoudre dans la répétition de la série. Une telle voie engage dès lors, par la surenchère, la démesure et l'exagération, à faire l'expérience des limites techniques posées par des modèles à subvertir et à transformer, comme pour mieux vérifier qu'il est encore possible de passer le diamètre des roues de son véhicule à 1,80 mètre ou d'ajouter un 18^e ventilateur à son PC (NDE : voir ici p. 59 et suiv.)

Mais s'il est souvent perçu dans ses formes les plus techniques comme la voiture ou l'ordinateur, on aurait cependant tort de réserver à ces seuls domaines l'usage d'un terme, qui, plus qu'une pratique et plus qu'une posture, désigne toute recherche esthétique d'un accord, par un geste individuel visant à parfaire l'existant. Dans sa forme extrême, le tuning irait jusqu'au design de soi, à l'optimisation de ses performances et de son image. La laxité terminologique du terme laisse alors entrevoir l'horizon agité des diverses formes de tuning existentiel : se tuner, c'est parfaire son apparence par le vêtement, contrôler les différentes formes de présentation de soi



Le tuning de Chat

Sur le même thème : tuner son visage

sur les réseaux sociaux, se tatouer, se piercer, se scarifier, modifier son visage, ses seins, la couleur de sa peau, se greffer ou s'implanter des griffes ou des canines de 4 centimètres. Et puisqu'il est question d'existence, on ne saurait dresser un tel panorama sans y ajouter les cercueils pimpés du tuning funéraire, riches de formes évocatrices — vaisseaux spatiaux, animaux, fruits ou bouteilles d'alcool — propres à rappeler le cadre de vie, l'activité ou les intérêts du défunt².

UN ÉCART RELATIF

Riche de ses nombreux aspects, économique, technique, sociologique, etc., le tuning intéresse le design. Et celui-ci semble par-dessus tout privilégier une question : celle des limites de l'expérience esthétique et du jugement de goût, et ce dans deux directions qui s'opposent et s'excluent mutuellement. D'une part, les objets et pratiques du tuning, produits d'une culture dite populaire trop vite définie par son goût pour la facilité, sont condamnés pour leur vulgarité et leur mauvais goût. D'autre part, ces mêmes objets et pratiques, « affreux à en être beau(x) », pour reprendre l'expression de Susan Sontag³, sont au contraire déportés au pôle inverse, exposés dans une galerie d'art ou réactivés par les esthètes les plus exigeants. Si la présentation au public des cercueils figuratifs du Ghana à l'occasion de l'exposition *Les Magiciens de la terre* au Centre Pompidou en 1989 pouvait encore se lire au premier degré, le geste de Saâdane Afif qui, vingt ans plus tard, passe commande à un artisan ghanéen d'un cercueil prenant la forme du bâtiment du Centre Pompidou, relève clairement d'un mélange d'ironie et de second degré à l'endroit d'une pratique qui semble s'apparenter au tuning. La question que pose le tuning au prisme de l'esthétique, si elle devait être

The observation of tuning as a practice also reveals the idea of “pimping”, that is making personal modifications, extracting the object from a commercial series in order to make it unique, to bring it into conformity not with a standard fixed by industry and marketing but with an individual aesthetic and technical ideal. If considered from the do-it-yourself angle, this practice becomes a posture, with its wilful excesses—like so many “ways of employing the products imposed by a dominant economic order” to borrow from Michel de Certeau¹—manifesting a refusal of the rules of the market. Pimping involves customizing, personalizing and hijacking an original item in order to adapt it to one's desires as well as asserting an autonomy and individuality which marketing habitually applies itself to dissolve in the repetition of mass-production. Such a course—through one-upmanship, excess and exaggeration—leads to exploring the technical limits set by the models to be

subverted or transformed, like checking that it is actually possible to increase the diameter of the wheels of one's vehicle to 1,80m or add an 18th ventilator to one's PC.

Even if tuning is often perceived in its most technical forms such as the car or computer, it would be a mistake to limit the use of this term to these areas, for it is more than just a practice and more than just a posture; it designates any aesthetic quest for harmony through a personal act aiming to perfect the existing. In its extreme form, tuning could stretch to the design of the self, the optimization of one's performance and image. The terminological laxity of the term provides a glimpse of the troubled horizon of various forms of existential tuning: tuning oneself can involve perfecting one's appearance through clothing, controlling the different forms of presentation of the self in the social media, tattoos, body-piercing, scarification, modifying one's face, breasts, skin colour, grafting or implanting claws

reformulée, pourrait être la suivante : de quelle manière ce que le sens commun fait entrer dans la définition de la laideur peut-il également entrer dans *une* définition du bon goût ? Exprimée de manière aussi ingénue, cette contradiction, invitant au relativisme des « goûts et des couleurs » invoqué communément, reste cependant trop évasive pour faire l'objet d'un examen vraiment sérieux. Car en jouant littéralement l'opposition du pur et de l'impur, du savant et du populaire, elle nous renvoie à une conception unique et verticale des valeurs qui reste discutable.

Pour dépasser ce paradoxe, il apparaît indispensable de s'armer des précautions qu'a pu formuler la sociologie des pratiques culturelles qui, ayant pris acte des limites de la théorie de la légitimité culturelle, dessine désormais un paysage des goûts et des pratiques bien plus nuancé. Comme le fait remarquer Bernard Lahire, « Le monde social n'est jamais unifié au point où il ne permettrait l'existence que d'une seule et unique échelle de légitimité culturelle [...] au point que l'on observerait un monopole exclusif [...] de la définition de la culture légitime et une reconnaissance unanime et sans faille de cette légitimité de la part de l'ensemble des dominés.⁴ » « Dans tous les cas, il est impossible de faire comme si on avait affaire à un espace culturel homogène sous l'angle de la légitimité, c'est-à-dire structuré de part en part par une opposition légitime/illégitime univoque.⁵ » La théorie de la légitimité culturelle telle qu'a pu la formuler Pierre Bourdieu à la fin des années 1970⁶ a ainsi fait l'objet de sérieuses révisions, d'amendements et de commentaires, qui tous convergent sur la « perte de la foi en la légitimité » et qui prennent désormais acte de la pluralité des échelles de valeurs. Pourtant, si le postmodernisme a en effet pu postuler la fin des hiérarchies et l'horizontalité des goûts et des pratiques, faisant hésiter l'individu postmoderne entre

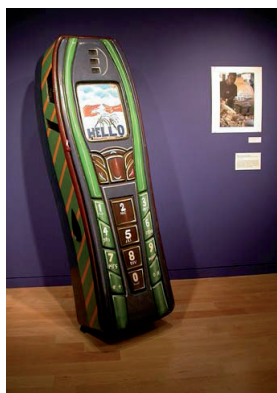
or 4cm long canines. While we are on the subject of existence, we cannot depict such a panorama without including the pimped coffins of funeral tuning—with a multitude of forms evoking spaceships, animals, fruit or bottles of alcohol—recalling the deceased person's environment, activity or interests².

A RELATIVE DISCREPANCY

With its wealth of numerous economic, technical, sociological and other aspects, tuning is of interest to design. It seems to favour, above all else, one issue: the issue of the limits of the aesthetic experience and the judgement of taste, in two opposing and mutually exclusive directions. On the one hand, the objects and practices of tuning—products of a so-called popular culture which is all too rapidly defined by its taste for the easy option—are condemned for their vulgarity and bad taste. On the other hand, following Susan Sontag's³ "it's good *be-*

cause it's awful", these same objects and practices are, on the contrary, deported to the opposite extreme and displayed in an art gallery or reactivated by the most demanding aesthetes. If, during the 1989 "Magiciens de la terre" ("Magicians of the Earth") exhibition at the Centre Georges Pompidou in Paris, the presentation of the figurative coffins of Ghana could be given a first degree reading, the same cannot be said of Saâdane Afif's gesture: when, twenty years later, he ordered from a Ghanaian artisan a coffin in the shape of the Centre Pompidou, it was clearly a blend of irony and the second degree regarding a practice which seems to be related to tuning. If the question posed to the prism of aesthetics by tuning were to be reformulated, it could be as follows: How can what the common meaning places within the definition of the ugly be also placed within a definition of good taste? Expressed so naively, this contradiction, with its invitation to consider the

un restaurant moléculaire suivi d'une soirée karaoké ou une projection de *L'Homme à la caméra* de Dziga Vertov précédée d'un KFC⁷, ceci au nom de l'éclectisme et du mélange des genres si souvent *hyper*-décrits par Lipovetsky, il paraît difficile d'affirmer que « tout se vaut ». Du moins un tel éclectisme n'est-il pas vécu ni revendiqué par tout le monde. C'est ce que suggérait Richard A. Peterson en notant que les individus à plus faibles capital culturel ont plus de chances d'être « univores » qu'« omnivores », et que relevait aussi Tony Bennett en affirmant qu'« avoir mauvais goût, c'est cool... quand on va à l'opéra⁸ ». S'il est ainsi possible d'assumer et de revendiquer dans le même temps un mauvais *et* un bon goût, c'est en effet parce que les biens culturels sont toujours hiérarchisés (mais l'on parle ici de hiérarchies au pluriel), et que ces hiérarchies sont dissociées des pratiques objectives, de sorte que les omnivores de Peterson peuvent *aimer des choses détestables*. Les classements n'ont pas complètement disparu, mais sont simplement vécus différemment : ce qui importe dès lors, ce n'est pas l'objet, c'est la *modalité* selon laquelle il est saisi. Éric Darras invite dans ce sens à considérer la réception avec prudence, car « toute œuvre reste ouverte et [...] les réinterprétations sont systématiques⁹ ». Ainsi peut-on reconnaître l'illégitimité d'un produit culturel (donc ratifier une certaine forme de hiérarchie imposée par les classements), tout en le consommant, sur les modes de la distanciation critique, de l'ironie, ou bien de l'indifférence, mais aussi de la culpabilité ou de la contrainte sociale. C'est d'ailleurs ce que relevait déjà Hoggart¹⁰ en parlant d'attention oblique, ironique, au sujet des pratiques des classes populaires. C'est bien de l'articulation même entre classements subjectifs et pratiques individuelles qu'il est question, de cette modalité par laquelle se construit le rapport à l'objet. Malgré son point de vue légitimiste,



Un cercueil réalisé par Éric Adjtey Anang
Le cercueil Centre Georges Pompidou.
Commande de Saâdane Afif, réalisé par Kudjoe Affutu, 2010

le modèle bourdieusien fournissait déjà les outils conceptuels permettant de comprendre ce qui fondamentalement rend possible une telle prise de distance, à savoir le caractère *symbolique* d'objets et de pratiques qui valent moins pour leurs propriétés substantielles que pour ce qu'elles représentent ou, pour utiliser une formulation rigoureuse, *ce dont elles tiennent lieu*. Le symbolique a ainsi permis de privilégier la relation à l'objet plutôt que l'objet lui-même. Si comme le dit Éric Darras, « tout produit culturel enferme un éventail de ses propres réceptions possibles¹¹ », on serait alors tenté d'ajouter que tout individu possède un éventail de dispositions par lesquelles il appréhende ces mêmes objets¹², au regard des régimes symboliques dont ils relèvent.

L'expérience distanciée des objets du tuning procède ainsi d'un ou de plusieurs modes d'appréhension, dont l'étude permettrait de se déprendre d'une approche formaliste de la beauté cachée, de la poésie du quotidien... de toutes ces choses qu'un œil un peu critique ou un esprit un peu sensible aux formes dissimulées du racisme de classe, décrirait comme l'occasion de faire l'expérience exotique d'un « design du pauvre ». C'est toute l'ambiguïté de ce que fait subtilement éprouver à son spectateur l'émission documentaire *Strip-tease*¹³ avec ce célèbre épisode consacré au tuning belge¹⁴, ou encore le cinéma d'Ulrich Seidl, documentant froidement les déviances de la société autrichienne. Mais ce qu'interroge la réception du tuning par le design et les designers, et au-delà, toute forme de reclassement de pratiques ou objets dits populaires, c'est bien l'expérience de ce que Herbert J. Gans appelle *écart* (*straddling*), effectué « vers le bas¹⁵ ». Il s'agit alors moins d'étudier les propriétés des formes *tunées* que la nature même de cet écart, c'est-à-dire la distance et le contexte de la mise à distance. Il n'est pas question de produire une nouvelle définition normative

relativism of tastes as commonly invoked in, “there’s no accounting for tastes”, nevertheless remains too evasive to be the object of truly serious examination. Since, in literally replaying the opposition of pure and impure, learned and popular, it refers us to a unique and vertical yet questionable conception of values.

In order to go beyond this paradox, it seems essential to equip oneself with the precautions formulated in the sociology of cultural practices, a branch of research which has recognized the limits of the theory of cultural legitimacy and now depicts a far more nuanced landscape of tastes and practices. As Bernard Lahire has remarked: “The social world is never unified to the point of allowing only the existence of one unique scale of cultural legitimacy [...] to the point at which one could observe an exclusive monopoly [...] of the definition of legitimate culture and a unanimous and unfailing recognition of this legitimacy by the entire set of

dominated [populations].”⁴ “In any case, it is impossible to act as if one is faced with a homogeneous cultural space from the angle of legitimacy, that is structured from one end to the other by a univocal legitimate / illegitimate opposition.”⁵ As Pierre Bourdieu formulated it at the end of the 1970s⁶, the theory of cultural legitimacy has been subjected to major revisions, amendments and commentaries which all converge regarding “the loss of faith in legitimacy” and now admit the plurality of scales of values. However, it seems difficult to assert that “everything has the same value”, even if postmodernism has indeed been able to postulate the end of hierarchies and the horizontality of tastes and practices, leading the postmodern individual to hesitate between a molecular restaurant followed by a karaoke evening or a projection of Dziga Vertov’s *Man with a Movie Camera* preceded by a KFC⁷, all in the name of the eclecticism and mixing of genres so often *hyper*-described by Lipov-

du beau et du laid, mais bien d'observer les usages sociaux de telles catégories pour comprendre ce que ces termes valent dans l'ordre du langage. Un tel point de vue invite naturellement à considérer sur un même plan ce que le design a pris l'habitude de distinguer : la production, conception, création, d'un côté, et la réception, consommation, pratique de l'autre. La logique de l'écart n'est-elle pas précisément ce qui rapproche Humberto et Fernando Campana, lorsqu'ils offrent pour s'asseoir le chaos synthétique des peluches d'une chambre d'enfant¹⁶, de l'amateur qui encaille son appartement d'objets kitsch ? Ne doit-on pas voir une même posture dans la reprise d'appareils photos russes des années 1980 par l'entreprise autrichienne Lomo et l'usage du Polaroid par un public né dans ces mêmes années 1980 ? N'y a-t-il pas la même ironie dans les spectacles de Constanza Macras¹⁷ que dans l'attitude très *camp* du public occidental des productions Bollywood ? La particularité d'un tel écart symbolique consiste en ceci que la posture dont il est le produit n'est pas propre aux concepteurs, elle concerne également ce que l'on peut appeler ici, faute de mieux, les « consommateurs ». Et c'est peut-être ce rapprochement singulier qui produit chez ces derniers, esthètes avisés, mélomanes exigeants, le sentiment de concevoir un geste, une pratique, un acte, un regard, comme quelque chose d'artistique.

CONSONANCE, DISSONANCE... ASSONANCE ?

L'écart vers le bas est souvent figuré dans le langage courant selon son degré. On parle ainsi de second degré, voire de troisième, quatrième, ou « cinquantième » degré, comme pour mieux exagérer une prise de distance toujours relative à son objet. On peut également se figurer les degrés d'un escalier, comme autant de marches à

etsky. At least such eclecticism is neither experienced nor asserted by everyone. This is what Richard A. Peterson suggested when he noted that individuals with low cultural capital were more likely to be "univorous" than "omnivorous". This was also noted by Tony Bennett when he asserted "having bad taste is cool... when you go to the opera"⁸. If it is thus possible, at one and the same time, to assume and lay claim to bad taste, this is because cultural goods are always hierarchically ranked (here we mean hierarchies in the plural) and these hierarchies are dissociated from objective practices so that Peterson's omnivores can *like detestable things*. Rankings have not completely disappeared but are experienced differently: what matters is not the object but the *modality* according to which it is apprehended. In this sense, Éric Darras invites us to consider reception with prudence since "every work remains open and [...] reinterpretations are systematic".⁹ Therefore

one can recognize the illegitimacy of a cultural product (and thus ratify a certain form of hierarchy imposed by rankings) while consuming it according to modes of critical distanciation, irony or even indifference but also guilt or social constraint. Moreover, this had already been noted by Hoggart¹⁰ when he wrote about oblique, ironic attention concerning the practices of the popular classes. The issue is indeed the very articulation between subjective rankings and individual practices—that modality by means of which the relationship to the object is constructed. Despite Bourdieu's legitimist point of view, his model already provided the conceptual tools enabling the understanding of what fundamentally makes such a distanciation possible, namely the *symbolic* character of objects and practices which have less value through their substantial properties than through what they represent or, to use a rigorous formulation, what they take the place of. Symbolism has thus

graver pour regarder le monde à chaque fois d'un peu plus haut, d'un peu plus loin, à la manière d'un observateur qui « camperait », dans le sens de poser, d'afficher une attitude provocante — pour revenir aux origines premières du *camp* chez Susan Sontag. Le degré est aussi ce qui permet de mesurer un angle, c'est-à-dire un écart entre deux droites sécantes mais aussi une pente, plus raide à mesure que se creuse la prise de distance. Mais ce qui rend le tuning conceptuellement passionnant, c'est sa dimension musicale. Comme nous l'avons observé, le tuning s'origine dans la recherche de la juste hauteur de note, de la consonance. Or ce que nous remarquons dans sa récupération distanciée, c'est-à-dire dans la transposition de ses objets et pratiques hors contexte (ailleurs, autrement, par d'autres individus — et pour résumer, selon d'autres *modalités*), c'est précisément l'inverse : une certaine forme de *dissonance*. De ce point de vue s'opère un renversement fondamental : le tuning n'est plus le lieu d'un accord mais d'un *désaccord*. Il ne s'agit plus de trouver la forme juste mais la forme impure, qui entend rompre avec les catégories du bien et du beau. Ce déplacement, qui consiste à désaccorder plutôt qu'à accorder, est bel est bien le produit d'une transposition de formes et de pratiques dans un contexte étranger. Ne serait-il pas plus pertinent, plutôt que de tuning, de parler de *detuning*? L'histoire de la musique occidentale nous éclaire judicieusement sur une telle observation. Umberto Eco rappelle ainsi, dans son *Histoire de la laideur*¹⁸, le statut très singulier de l'intervalle de quarte augmentée ou « triton », autrement appelé *Diabolus in musica*, comme *do-fa* dièse ou *fa-si*, intervalle à l'« odeur de soufre », proscrit par l'Église ou réservé à des usages spécifiques. La dissonance ne réside pas dans les notes en elles-mêmes, mais bien dans un écart, qui, pour dissoner, doit cependant rester relatif à la musique modale :

enabled the relation to the object to be privileged over the object itself. If, as Éric Darras has written, “every cultural product encloses a range of its own possible receptions”¹¹, we would be tempted to add that each individual possesses a range of dispositions with which to apprehend these same objects¹², regarding the symbolic regimes to which they belong.

The distantiated experience of the objects of tuning thus proceeds according to one or several modes of apprehension, the study of which should enable one to let go of a formalist approach to the hidden beauty and poetry of everyday items and situations... or all of those things which a less critical eye or a spirit with a little sensitivity for the concealed forms of class racism would describe as the opportunity for the exotic experience of a “poor man’s design”. Therein lies all the ambiguity of what the spectator is subtly made to experience by the documentary programme *Strip-tease*¹³ with its famous

episode devoted to Belgian tuning¹⁴, or by Ulrich Seidl’s cinematographic work coldly depicting the deviances of Austrian society. However, the reception of tuning in design and by designers—and, beyond that, the reception of any form of re-categorization of practices and objects which can be called popular—questions the experience of what Herbert J. Gans has called “downward straddling”¹⁵. It is more a question of studying the properties of the *tuned* form than the nature of this straddling, that is, the distance and the context of the distancing. The issue at stake is not the production of a new normative definition of beauty and ugliness, but the observation of social uses of such categories in order to understand the value of these terms in the order of language. Such a point of view naturally invites us to consider on the same level what design has become used to distinguishing: production, conception and creation, on the one hand, and reception,



Humberto et Fernando Campana *Banquete Chair*
Constanza Macras *Back to the Present*

consumption and practice, on the other. Is not the logic of straddling what brings Humberto and Fernando Campana—when they propose as a seat the synthetic chaos of the stuffed fluffy toys of a child's bedroom¹⁶—close to the enthusiast who stuffs his flat with kitsch objects? Should we not see the same posture in the Austrian firm, Lomo, re-using Russian cameras from the 1980s and the use of Polaroid cameras by a public born in those same 1980s? Do we not see the same irony in the shows of Constanza Macras¹⁷ as in the very camp attitude of the Western public to Bollywood productions? The particularity of such symbolic straddling consists in the fact that the posture of which it is the product is not specific to its conceivers since it also concerns what, in this instance, we could call “consumers”—for want of a better word. And, perhaps, this particular convergence produces amongst these latter—informed aesthetes, demanding music lovers—the

feeling of conceiving a gesture, practice, act or look as being something artistic.

*CONSONANCE, DISSONANCE...
ASSONANCE?*

Downward straddling often appears in everyday language according to its degree. Thus people talk of second degree, even third, fourth or “fiftieth” degree as if to better exaggerate an ever relative distantiation from its object. One can also imagine the degrees of a staircase as steps to be climbed in order to look at the world from a little higher each time, as if an observer were to “camp” in the sense of posing, displaying a provocative attitude—to return to the prime origins of camp in the work of Susan Sontag. The degree also enables angles to be measured, the ratio of both two secants and a slope, which become steeper as the distantiation increases. However, the musical dimension is what makes tuning conceptually fascinating. As we have already

il n'y a de dissonance que relative à l'échelle de valeurs qui la rend audible et sur laquelle elle se découpe. Or sur ce modèle relativiste, la rupture d'avec les catégories esthétiques du beau et du laid n'est jamais totale : les postures les plus transgressives ne sont-elles pas les meilleures manières, par l'hommage indirect qu'elles lui rendent, de ratifier la hiérarchie des valeurs qu'elles entendent déjouer ? Les compositions du groupe américain Slayer, auteur en 1998 d'un album intitulé *Diabolus in musica*, peinent ainsi à souscrire à l'hétérodoxie du titre dont elles se prévalent, au regard de l'académisme du système modal dans lequel elles s'inscrivent. Les avant-gardes du début du XX^e siècle avaient pourtant cherché à dépasser un tel système. Ainsi avec Schönberg et la seconde école de Vienne, le système tonal vieux de plusieurs siècles s'effondrait-il à la fin des années 1920 au profit d'une forme égalitaire atonale, puis dodécaphonique, construite sur une égalité de valeur entre les douze tons de la gamme. Mais la musique atonale est-elle encore dissonante, si elle rejette — de la même manière que les expérimentations dadaïstes littéraires rejetaient la syntaxe — l'idée même de hiérarchie ? Vue par Adorno, observateur avisé de la musique moderne, la dissonance est une « percée », une irruption d'éléments esthétiques hétérogènes dans un ensemble homogène savant, mais également un « terme technique qui désigne le fait que l'art intègre ce que l'esthétique, ainsi que la naïveté, appelle le laid. Quelle que soit sa nature, le laid doit constituer ou pouvoir constituer un moment de l'art¹⁹. » Si l'on connaît la position — morale — d'Adorno et de l'École de Francfort sur le laid et la culture de masse, la dissonance n'est cependant pas condamnée, mais bel et bien recherchée, dès lors qu'elle permet de faire se rencontrer, d'une manière très dialectique, des éléments hétérogènes.



Maarten Baas, *Plastic Chair in Wood*, 2008
et Jurgen Bey, *St. Petersburg chair*, 2003

Ainsi, si le design s'imprègne à ce titre des logiques musicales de la dissonance, en déplaçant, transposant ou désaccordant, il ne faut pas perdre de vue les échelles de valeurs que ces procédés entendent, au mieux transcender, sinon malmener. La dissonance est un moment critique dans un système en équilibre : dans le système modal, elle est suivie de sa résolution, d'un retour à l'harmonie. La musique classique désigne ainsi par le terme *appogiature*, un ornement mélodique qui fait entendre une note voisine de la note attendue, une note détonante, pour rétablir dans un second temps l'harmonie naturelle, venant ainsi résoudre ce qui peut être entendu comme une faute — mais dont on sait cependant qu'elle est feinte. Ainsi suspendue à sa résolution, la dissonance dérègle brièvement l'ordre des choses pour mieux le retrouver par la suite. Elle inquiète pour mieux rassurer, en déjouant la relation convenue d'un élément à un autre. De par ce caractère relationnel, la dissonance permet de considérer du même point de vue l'intervalle inattendu entre deux notes, l'écart entre un objet et son contexte de réception, la dissymétrie entre une pratique et des dispositions esthétiques, mais aussi la contradiction entre deux aspects d'un même individu, comme en témoigne l'usage du terme par Bernard Lahire, désignant des profils culturels marqués par un goût pour l'éclectisme. En attirant l'attention sur l'intervalle, la dissonance invite ainsi à prendre ses distances avec les jugements de valeur sur la culture populaire, pour considérer les objets du tuning en les rapportant au contexte de leurs usages, comme on replacerait un mot dans la phrase dont il est extrait.

Ainsi le *détuning* s'ancre-t-il dans la musique comme dans le langage : la phrase musicale, marquée par une note détonante, au sens de « sortant du ton », est aussi la phrase langagière, respectant les conventions syntaxiques mais transgressant le

noted, tuning originates in the quest for the right pitch of a note, for consonance. Yet, in its distantiated recuperation, that is, in the out of context transposition of its objects and practices, (elsewhere, differently, by other individuals—and, in short, according to other *modalities*) we can see the exact opposite: a certain form of *dissonance*. From this point of view, a fundamental reversal occurs: tuning is no longer a place for concord but for *discord*. The quest is no longer for the right form but for the impure form which intentionally breaks with the categories of good and beautiful. This displacement, consisting in detuning rather than tuning, is indisputably the product of a transposition of forms and practices into a foreign context. Rather than tuning it might be more pertinent to discuss detuning. The history of Western music provides wisdom concerning such a remark. Thus, in his very singular *Histoire de la laideur*¹⁸, Umberto Eco reminds us that the interval of the

augmented fourth or tritone otherwise called the *Diabolus in musica*, exemplified by C-F# or F-B intervals, “smelling of sulphur”, were banned by the Church or reserved for specific uses, associated with suffering in Bach's works, for instance. The dissonance does not reside in the notes themselves but in an interval which, in order to be dissonant, must remain relative to modal music: there is dissonance only in relation to a scale of values which makes it audible and against which it stands out. However, against this relativist model the break with the aesthetic categories of beauty and ugliness is never total: through the indirect homage paid, are not the most transgressive postures the best ways of ratifying the hierarchy of values which they intend to thwart? Thus, the compositions of the American group Slayer on their record entitled *Diabolus in musica* struggle to subscribe to the heterodoxy of the album title, given the academism of the modal system

« bon usage » du vocabulaire, ou inversement, usant de termes appropriés cependant enchâssés dans une syntaxe incongrue. Il semble à première vue y avoir là une des propriétés — pour ne pas parler de définition — du postmodernisme, réagissant par l'hybridation à l'harmonie moderniste, lourde de son éthique du « bon » design et de la *gute Form*. On trouvera ainsi de la dissonance dans les matériaux employés par Memphis, mais aussi dans les audacieuses expérimentations graphiques de Jeffery Keedy, Ed Fella ou Tibor Kalman ou encore dans les combos architecturaux de Ricardo Bofill, Michael Graves, et bien sûr Robert Venturi. Et comme en écho lancinant à ces postures désormais connues, le design contemporain s'est attaché à faire dissonner ses objets à des degrés divers, troisième, quatrième, etc. Ainsi, lorsque Maarten Baas conçoit une chaise en bois en lui donnant la forme d'un fauteuil de jardin²⁰, il reproduit une forme d'assise populaire dans un matériau noble, déjouant les conventions auxquelles l'histoire des formes nous a habitués, et invitant à chercher son antonyme dans la *Pixel Chair* ou la *St. Petersburg Chair* de Jurgen Bey²¹, assise de style en matériau pauvre. Coutumier de ce genre de chiasme, le design cherche la dissonance, en pratiquant le transfert, mais aussi la citation. Ainsi la brasserie Asahi tunée par Philippe Starck est-elle coiffée d'une flamme trop « belle » pour ne pas être rapprochée de l'enfer flamboyant des 205 GTI, quand les affiches de Mirko Borsche ou Jurgen Maelfeyt empruntent quant à elles les formes typographiques candides trouvées sur des affiches amateurs²². La citation, la distanciation et le métadiscours seraient le propre d'une postmodernité plus cynique et moins naïve. La mise en page laisse apparaître sa grille de composition, le Centre Georges Pompidou expose ses structures à un public qui n'est plus à illusionner des formes architecturales, la télévision montre ses

which they use. The early 20th century avant-garde movements had nevertheless sought to go beyond such a system. Thus, with Schönberg and the Second Viennese School, the tonal system dating back several centuries crumbled at the end of the 1920s, giving way to an egalitarian atonal then dodecaphonic form built upon an equality of value between the twelve tones of the musical scale. But is atonal music still dissonant if—like the Dadaist literary experimentations which rejected syntax—it rejects the very idea of hierarchy? As seen by the knowledgeable observer of modern music, Adorno, dissonance is a breakthrough, an irruption of heterogeneous aesthetic elements within a homogeneous scholarly whole as well as being “the technical term for the reception through art of what aesthetics as well as naïveté calls ugly. Whatever it may be, the ugly must constitute, or be able to constitute, an element of art”.¹⁹ A knowledge of the—moral—position of Adorno

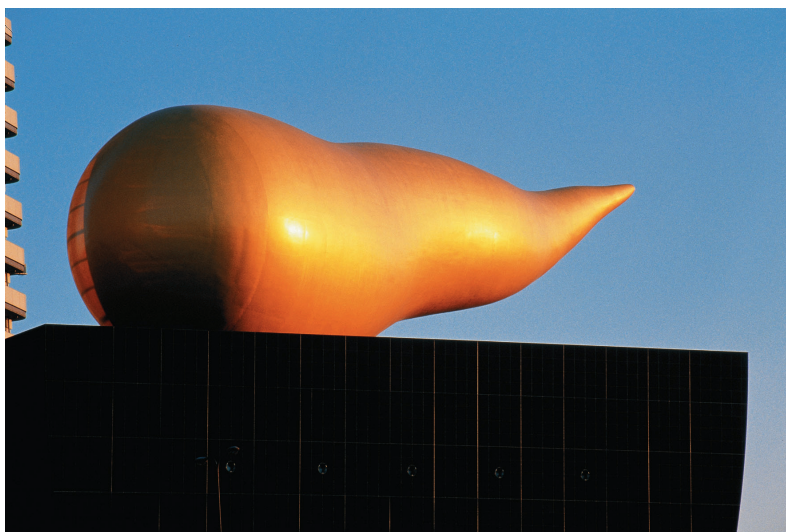
and the Frankfurt School concerning the ugly and mass culture, informs us that dissonance is not condemned but actually sought whenever it enables the encounter between heterogeneous elements in a very dialectic way.

Therefore, although, on this account, design has become permeated with the musical logic of dissonance, through displacement, transposition or detuning, one should not lose sight of the scales of values which these processes intend to transcend, at best, if not mistreat. Dissonance is a critical moment in a system in equilibrium: in the modal system it is followed by its resolution and a return to harmony. Classical music uses the term “*appoggiatura*” to designate a melodic ornament which provides a note close to the expected note only to then re-establish the natural harmony and so resolve what could be heard as an error—but which, however, we know to be feigned. Thus suspended upon its

coulisses — on ne filme plus l'interview, on filme le cameraman qui filme l'interview... autant de postures distanciées qui procèdent toutes d'un écart relatif.

SUSAN SONTAG, OU LE BAD TASTE ENTRE GUILLEMETS

L'esthétique a donné un nom à cette définition étendue de la dissonance, à cet écart vers le bas, à ce « bon goût du mauvais goût²³ » : le kitsch. Mais si ce terme a fait l'objet de nombreuses recherches, il a cependant trop régulièrement été envisagé d'un point de vue moral, échouant ainsi à objectiver complètement l'idée même d'intervalle, d'écart relatif dont il semble pourtant relever au premier examen. On trouvera les formes les plus vives d'une telle approche chez Hermann Broch, qui proposait en 1950²⁴ un exemple de kitsch d'ailleurs très dissonant en suggérant que les cris de douleur des chrétiens transformés en torches vivantes dans les jardins impériaux pouvaient avoir, aux oreilles de Néron, « la valeur d'une musique d'accompagnement esthétique²⁵ ». Rapprochant par ailleurs Néron et Hitler, « partisan absolu du kitsch²⁶ », Broch considérerait tout simplement que « le kitsch, c'est le mal dans le système des valeurs de l'art²⁷ ». Position morale également avec Abraham Moles qui fait quant à lui du kitsch une « injure artistique », ajoutant qu'« [il] est permanent comme le péché : il y a une théologie du kitsch²⁸ ». Mais si le kitsch est ici essentialisé, Moles prend cependant un peu de recul en concédant qu'il peut être compris comme une posture qui, dès lors, dépend beaucoup moins de l'objet sur lequel elle porte son attention. Ainsi, « en poussant les remarques précédentes à la limite, il n'y aurait pas d'objet kitsch, mais simplement une façon kitsch de regarder les objets²⁹ ». Moles retrouve alors l'idée de modalité évoquée plus haut, ramassée en une phrase d'une rare justesse :



Asahi Beer Hall, Philippe Starck, 1989





Paul McCarthy, *Santa Claus*, 2001, sculpture exposée à Rotterdam par le musée Boijmans Van Beuningen

« Le kitsch est /e mode et non pas /a Mode dans le progrès des formes³⁰. » Ici, c'est bien la modalité (ironique, sarcastique...) qui fait le kitsch. Une posture bien assumée par Guy Scarpetta : « Le "bon goût", dès lors, est perverti, ses règles se déplacent : il se définit moins par le choix de l'objet que par la distance que l'on prend par rapport à lui³¹. » « Ce n'est pas l'objet lui-même qui sera décrété "kitsch" ou "non kitsch", mais son maniement, son montage, la combinatoire où il est inséré. [...] Le bon goût, dans cette perspective, relève moins du vocabulaire (des signes utilisés) que de la syntaxe³². » La consonance qu'expriment des objets considérés au premier degré peut alors céder la place à la dissonance de dispositifs procédant du reclassement de ces mêmes objets, aux degrés deux, trois, etc. Pour fonctionner, de tels dispositifs doivent alors créer de la distance, de l'écart relatif ou, pour poursuivre avec Abraham Moles, de l'*inadéquation*. « L'idée d'inadéquation est proposée par Engelhardt quand il remarque qu'il existe dans tout aspect ou tout objet une déviation, un écart permanent par rapport à son but nominal, écart à la fonction qu'il est censé remplir, qu'il s'agisse d'un produit ou d'un tire-bouchon, écart par rapport au réalisme s'il s'agit d'une figuration artistique quelconque. Le kitsch vise toujours un peu de côté, il remplace le pur par l'impur, même quand il décrit la pureté³³. » Ainsi, pour prendre l'exemple type de la figure du déclassement³⁴, le nain de jardin exilé dans un intérieur bourgeois n'est plus un élément de décor bucolique, c'est un objet ethnodécoratif qui tire ses effets d'une opération de conversion visant à transformer la distance géographique (ville/campagne) qui le sépare de son lieu d'origine, en distance symbolique (populaire/savant). Adorno ne remarquait-il pas déjà, comme en clin d'œil à ce cliché jardinier, que « le kitsch échappe comme un lutin à toute définition »³⁵ ?

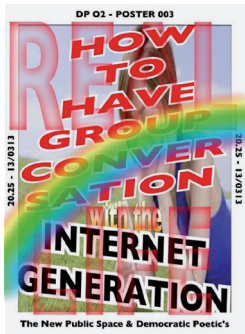
resolution, the dissonance briefly disturbs the regular order of things so as to better return to it. It worries all the better to reassure by frustrating the conventional relationship of one element to another. Through this relational nature, dissonance enables the consideration of the interval between two notes, the discrepancy between an object and its reception context, the dissymmetry between a practice and aesthetic dispositions as well as the contradiction between two aspects of an individual as can be seen in the use of the term by Bernard Lahire to designate cultural profiles marked by a taste for eclecticism. By drawing attention to the interval, dissonance also invites one to distance oneself from value judgements on popular culture in order to consider the objects of tuning against the context of their use as one might re-situate a word within the sentence from which it was taken.

Therefore, detuning is rooted in both music and language: the musical

phrase marked by a dissonant note, in the sense "out of tone", is also the sentence which respects the conventions of syntax but transgresses good vocabulary usage or, conversely, employs appropriate terms couched in incongruous syntax. At first sight, this contains the properties—not to say the definition—of postmodernism reacting through hybridization to the modernist harmony weighed down with its ethics of "good" design and *gute Form*. Thus dissonance can be found in the materials employed by Memphis as well as in the audacious graphic experimentations of Jeffery Keedy, Ed Fella or Tibor Kalman and the architectural combinations of Ricardo Bofill, Michael Graves and, of course, Robert Venturi. As if insistently echoing these now well-known postures, contemporary design has striven to make its objects dissonant in various degrees—third, fourth, etc. Thus, when Maarten Baas conceived a wooden chair in the shape of a garden armchair²⁰, he



Affiches de Jurgen Maelfeyt



Affiche Gilles de Brock
Le looké-décalé d'après
Le Dictionnaire du look



Une lampe et « une lampe »

On a beaucoup dit que le kitsch pratiquait l'anachronisme, induisant un rapport particulier à l'histoire, mais il faut aussi rappeler son rapport tout aussi singulier à la géographie. Le kitsch déplace, transpose, change les contextes et les situations, à la manière de l'architecture éclectique du XIX^e siècle, dont Gillo Dorfles relevait qu'elle procédait déjà de sauts dans l'espace et dans le temps³⁶, mais aussi des *Santa Claus* en chocolat de Paul McCarthy tenant des sextoys à la main et ainsi (symboliquement) déplacés du domaine de l'enfance au champ de la pornographie.

Si les intuitions de Moles et de Scarpetta éclairent la dissonance par une définition relativiste du kitsch, c'est certainement Susan Sontag qui a le mieux compris un tel déplacement, parfaitement exprimé par le *Camp*, attitude qui se traduit par une lecture de second ordre, une métalecture, en surplomb, un mélange d'ironie et de distance à l'égard du monde. Le *camp* est une posture, une lecture ; c'est aussi l'objet que cette relecture esthétise, en même temps qu'elle l'extrait de son contexte. Mais par-dessus tout, le camp est contextuel : « Le camp met tout entre guillemets. Ce n'est pas une lampe, mais une 'lampe' ³⁷. » Quelle est la différence entre une lampe Ikea, standard et archétypique, et cette lampe-hibou ? Aucune, sinon les guillemets par lesquels elle est saisie, dès lors qu'elle n'est plus disposée sur une nappe à carreaux dans un intérieur à son image, mais associée à un décor hétérogène. Déplacée hors de la phrase évoquée plus haut, elle saute aux yeux du lecteur averti comme une note détonnera à l'oreille du mélomane exercé, laissant subsister les guillemets comme seuls indices d'une ironie distanciée. L'indignation suscitée par le plug anal géant de Paul McCarthy brièvement installé place Vendôme fin 2014 s'est ainsi nourrie d'une lecture intermédiaire, entre le premier degré qui inclinait à y voir un sapin et le second degré

reproduced a popular form of seating in a noble material, thwarting the conventions to which the history of forms had accustomed people. This also invited people to seek its antonym in the Pixel chair or St. Petersburg chair by Jurgen Bey²¹—period style seating in poor material. Used to this sort of chiasmus as it is, design produces dissonance in the use of both the transfer and the quote. Thus, the Asahi brewery, as tuned by Philippe Starck, is crowned with a flame which is too “beautiful” not to be compared with the flaming hell of the 205 GTI while the posters of Mirko Borsche or Jurgen Maelfeyt borrow the candid typographic forms found on amateur posters²². The quote, distanciation and meta-discourse might be seen as specific to a more cynical and less naïve postmodernity. Page layouts leave composition grids visible, the Centre Georges Pompidou in Paris displays its structures to a public which one no longer seeks to delude with architectural forms, televi-

sion goes backstage, no longer filming the interview but the cameraman filming the interview... so many instances of distanciated postures all emanating from a relative interval.

**SUSAN SONTAG, OR, QUOTE,
“BAD TASTE”, UNQUOTE**

Aesthetics has given a name to this enlarged definition of dissonance, to this downward straddling, to this “good taste of bad taste”²³: kitsch. Yet, although this term has been the object of much research, it has, nevertheless, all too regularly been envisaged from a moral point of view, thus failing to completely objectivize the very idea of interval, the relative discrepancy to which it seems to pertain after an initial examination. More contrasted forms of such an approach can be found in the work of Hermann Broch; in 1950²⁴ he proposed a very dissonant example of kitsch from elsewhere when he suggested that, to Nero's ears, the

qui transformait ce sapin en sextoy surdimensionné, une troisième interprétation s'offusquant de ce que l'on ait pu salir ce lieu du luxe au nom de l'art, en y installant un tel objet. Or ledit objet n'est justement pas un sextoy... c'est un « sextoy ». Ainsi, toujours selon Susan Sontag, « Le goût *camp* tourne le dos à l'échelle de valeurs bon/mauvais du jugement esthétique traditionnel. Le *camp* ne renverse pas les choses. Il ne prétend pas que le bon est mauvais ou que le mauvais est bon. Ce qu'il fait, c'est offrir à l'art (et à la vie) un ensemble de modèles différents — supplémentaires³⁸. » Mais peut-être faudrait-il remplacer, dans cette remarque, « modèles » (*standards* dans le texte original) par « modalités » (ironie, sarcasme, second degré, etc.) ? Si les digressions nihilistes de Philippe Katerine, ou les compositions sèches de Sexy Sushi peuvent explorer de manière aussi ingénue la topographie variée de la laideur, c'est bien par le truchement de l'oreille d'un public averti, goûtant de manière plaisante ces formes déplaisantes, admettant l'inadmissible ou appréciant l'inappréciable. Et l'on trouvera de telles approches, le nihilisme en moins et la politique en plus, dans le théâtre de Frank Castorf, offrant sur scène avec *Kokain* des images chaotiques et obscènes, ou encore chez les Autrichiens Florentina Holzinger et Vincent Riebeek, testant dans *Kein Applaus für Scheiße* « Pas d'applaudissements pour de la merde », les capacités de résistance du public, dans la lignée des actionnistes viennois des années 1970.

DU HIPSTER À LA NORMCORALITÉ: NÉGATION DE LA NÉGATION

Il est possible de poursuivre encore longtemps l'étude des dissonances en recensant de tels objets et pratiques comme je l'ai fait jusqu'à présent, mais on ne comprendra ces phénomènes qu'en y introduisant d'autres paramètres. Si, comme nous l'avons vu,

screams of pain of the Christians transformed into living torches in the Imperial Gardens could have had "the value of an aesthetic musical accompaniment"²⁵. Comparing Nero and Hitler, the "absolute partisan of kitsch"²⁶, Broch quite simply considered that "Kitsch is the evil in the system of values of art."²⁷ One also finds a moral position in the work of Abraham Moles who turns kitsch into an "artistic insult", adding that "[it] is permanent like sin: there is a theology of kitsch."²⁸ However, although kitsch is essentialized, Moles does distance himself a little when he concedes that it can be understood as a posture which, as such, depends much less on the object of its attention. Thus "by pushing the preceding remarks to the limit, there is no kitsch object, but simply a kitsch way of looking at objects[...]."²⁹ Moles then returns to the idea of modality evoked above compacted into a single sentence of a rare precision: "Kitsch is the mode not Fashion in the progress

of forms."³⁰. Here, the modality (ironic, sarcastic...) makes the kitsch. Guy Scarpetta fully assumes this posture when he writes: "[...] Hence, "good taste" is perverted, its rules are displaced: it is defined less by the choice of the object than by the distance assumed relative to it."³¹ "The object itself will not be declared "kitsch" or "non kitsch", but its handling, assembly, the combinatorics in which it is inserted. [...] Good taste, in this perspective, pertains less to vocabulary (the signs used) than to syntax."³² The consonance expressed by the objects considered in the first degree can thus give way to the dissonance of measures proceeding from the reclassification of these same objects in the second, third, etc degree. In order to function, such measures must thus create distance and a relative interval, or—to pursue with Abraham Moles—inadequation. "The idea of inadequation is proposed by Engelhardt when he remarks that there exists in every aspect or every

le *detuning* consiste à produire de l'impureté, peut-être faudrait-il à présent replacer un tel geste dans une perspective offrant un point de vue, non seulement sur l'écart, mais également sur l'acte en soi, celui-là même qui consiste à classer, à déclasser ou à reclasser. Si l'on prend des distances avec sa posture légitimiste, toute la critique du jugement de goût de Bourdieu, riche d'une définition négative du goût comme « dégoût du goût des autres³⁹ » permet de comprendre, d'une part, comment de telles formes peuvent relever d'une réaction en contrepoint à la culture de l'Autre, et d'autre part, comment leur appréciation reste attachée à des capacités d'écoute, qui sont aussi des capacités de discernement, de distinction et de discrimination. La réception est ainsi conditionnée à la finesse des principes de division qui permettent de distinguer le beau du laid⁴⁰, mais aussi de savoir mettre les guillemets de Susan Sontag où il faut et quand il faut, c'est-à-dire de maîtriser les dispositifs de classement et de reclassement. Mais s'il est possible de métaregarder *Le plus grand cabaret du monde* — émission animée par Patrick Sébastien — ou de métaécouter *J'ai besoin d'amour* de la chanteuse Laurie, quelles sont les conditions sociales d'un tel déplacement ? Si les chiasmes du *low* et du *high* produisent comme nous l'avons vu de la dissonance, par qui, quand, et où celle-ci est-elle audible ? Car qu'est-ce qu'une fausse note s'il n'y a personne pour l'entendre ?

« Celui qui, comme on dit, "peut se permettre" de se situer au-delà des règles [...] se pose comme posant les règles, c'est-à-dire comme *taste maker*, arbitre des élégances dont les transgressions elles-mêmes ne sont pas des fautes mais l'amorce ou l'annonce d'une nouvelle mode, d'un nouveau mode d'expression ou d'action voué à s'imposer comme modèle, donc à devenir modal, normal et à se convertir en norme,

object a deviation, a permanent interval relative to its nominal aim, an interval from the function which it is supposed to fill, whether this is a product or a corkscrew, an interval relative to realism if it is some artistic figuration. Kitsch always aims a little off [target], it replaces the pure with the impure, even when it describes purity."³³ To take the typical example of declassification³⁴, the garden gnome exiled to a bourgeois interior is no longer an element of a bucolic decor but an ethno-decorative object deriving its effects from an operation of conversion aiming to transform the (town-country) geographical distance separating it from its place of origin into a (popular-scholarly) symbolic distance. Adorno had already remarked—as if nodding in the direction of this garden cliché—that “like a goblin, kitsch escapes every definition.”³⁵ It has often been said that kitsch practices anachronism, inducing a particular relationship to history, but its singular

relationship to geography should also be remembered. Kitsch displaces, transposes and changes contexts and situations, just like eclectic 19th century architecture. Gillo Dorfles had already remarked that it employed not only leaps in both space and time³⁶ but also chocolate Santas of Paul McCartney holding sex toys and thus (symbolically) displaced from the domain of childhood to the area of pornography.

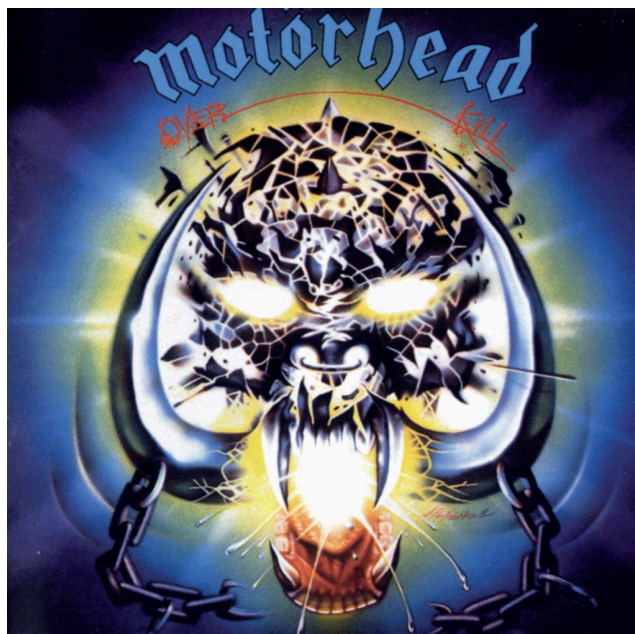
If the intuitions of Moles and Scarpetta shed light on dissonance with a relativist definition of kitsch, Susan Sontag is certainly the person who has best understood such a displacement as perfectly expressed by the camp attitude manifested in a second order reading, a meta-reading, from above, a mix of irony and distance regarding the world. *Camp* is a posture and a reading but also the object aestheticized by this re-reading, a re-reading which simultaneously extracts it from its context. Camp is above all contextualized: “Camp sees everything

appelant ainsi de nouvelles transgressions de la part de ceux qui refusent de se laisser ranger dans le mode, de se fondre et de se confondre dans la classe définie par la propriété la moins classante, la moins marquée, la plus commune, la moins distinctive, la moins distinguée⁴¹. » À ceux qui reprocheraient ici à Bourdieu de trop vite rapporter les goûts à des hiérarchies culturelles et des luttes symboliques qui semblent à présent avoir disparu, il suffit de faire observer le zèle que continuent de mettre ces *(bad)*⁴² *taste makers* dans les classements qu'ils opèrent et dans les enjeux que ceux-ci représentent à leurs yeux. Ainsi, du sociotype « looké décalé », le *Dictionnaire du look*, bible du genre, manifeste de la fin des années 2010, nous dit avec humour qu'« [il] aime les chefs-d'œuvre et les morceaux honteux. Sa passion va autant du zouk qu'à la musique concrète, à l'eurodance qu'au folk minimaliste et épuré⁴³. » Ou encore, sur un mode plus engagé : « Les Jeunes Gens Mödernes portaient l'habit comme un manifeste et l'attitude comme une déclaration de guerre⁴⁴. » Cette guerre, en négatif, est bel et bien relationnelle et symbolique.

Procédant comme nous l'avons vu par déplacements historiques et géographiques, la distanciation esthétique relève également d'actes de reclassement de formes déclassées. On ne compte plus les « gros retours » du fluo, du Polaroid, des Stan Smith, du Campari ou du chocolat chaud que la mode — terme nébuleux qu'il ne faut pas hésiter à rapporter à la dialectique des formes qu'il fait méconnaître — a su imposer. Ainsi la dissonance n'est-elle pas mieux illustrée que par la figure du hipster, surmédiatisée mais jamais revendiquée, intangible, sans consistance sociologique, si facile à décrire dans ses occurrences particulières mais échappant à toute forme de définition générale. Le hipster, d'une certaine manière, semble avoir



Azimuts 42 Tuning



Pochettes d'albums : Sexy Sushi, *Tu l'as bien mérité* / Rec, 2014
et Motorhead, *Overkill*, Sanctuary Records, 2001

cristallisé tous les lieux communs de la dissonance. Ce qu'il faut pourtant en retenir, ce ne sont pas ses attributs vestimentaires — que l'on se plaît à reconnaître comme signes de cette tendance — mais bien plutôt le mouvement tout à fait dialectique qui fait que l'on passe du carreau à la rayure, puis au motif, avant de retourner au carreau, etc.⁴⁵ Et si le cabinet de tendance new-yorkais K-Hole a pu prédire début 2014, non pas la fin de telle ou telle tendance, mais bien la fin même du mouvement dialectique, c'est-à-dire la fin de l'histoire (de la mode), dans le retour à une certaine forme de normalité — « Une fois réalisée la différenciation, le vrai cool est de tenter de maîtriser la normalité⁴⁶. » — il est difficile de voir dans cette *normcoralité* autre chose qu'une nouvelle prescription stylistique. Vêtu en Quechua et portant des sandales avec des chaussettes ou un jean neige sur des runnings blanches à la manière de Steve Jobs, le *Normcore* reste une figure négative, dans le sens d'inscrite en négatif, en réaction à quelque chose.

Ainsi, l'esthétique de la déception des objets et pratiques détunés est aussi une esthétique de l'évitement, que l'on comprendra d'autant mieux en observant ce qu'elle mobilise : une capacité de reclassement, un pouvoir symbolique qui est aussi un pouvoir d'imposition, et au bout du compte, un pouvoir de *constitution*. Car en mettant des guillemets, en reclassant ou en métaconsommant, on ne fait pas que changer de regard sur un objet donné, on change fondamentalement cet objet. Toute l'approche pragmatique de la philosophie de Nelson Goodman nous aide à comprendre en quoi l'expérience esthétique est une expérience active, une activité de connaissance, et non de contemplation désintéressée ou d'observation passive. Non seulement, comme l'avait fait remarquer Gombrich, l'œil n'est pas neuf, mais aussi et surtout,

in quotation marks. It's not a lamp, but a "lamp".³⁷ What is the difference between a standard archetypal Ikea lamp and this owl lamp? None except the quotation marks it is grasped with as soon as it is no longer placed on a check tablecloth in an interior to suit its image but, instead, associated with a heterogeneous decor. Once it has been moved out of the sentence evoked above it stands out to the informed reader's eye like the false note to the ear of the experienced music lover, leaving the quotation marks alone to subsist as the only clues to a distantiated irony. Thus, at the end of 2014, the indignation aroused by the brief installation in the historic Place Vendôme (Paris) of a giant anal plug of Paul McCartney was nourished by an intermediate reading, a reading between the first degree which invited people to see a fir tree and the second degree which transformed this fir into an over-dimensioned sex toy; a third interpretation was offended that

this place of luxury had been soiled in the name of art through the installation of such an object. Yet the said object is not a sex toy... it is a "sex toy". Therefore, in the words of Susan Sontag, "Camp taste turns its back on the good-bad axis of ordinary aesthetic judgment. Camp doesn't reverse things. It doesn't argue that the good is bad, or the bad is good. What it does is to offer for art (and life) a different—a supplementary—set of standards."³⁸ Perhaps one should replace standards in this remark with modalities (irony, sarcasm, second degree, etc). If the nihilist digressions of Philippe Katerine or the dry compositions of the group Sexy Sushi quite ingenuously explore the varied topography of ugliness, it is with the aid of the ear of a well-informed public pleasantly tasting these unpleasant forms, accepting the unacceptable or appreciating the unappreciable. In the theatrical work of Frank Castorf, such approaches—minus the nihilism but plus poli-

l'œil construit et fabrique le donné. « C'est toujours vieilli que l'œil aborde son activité, obsédé par son propre passé [...]. Besoins et préjugés ne gouvernent pas seulement sa manière de voir mais aussi le contenu de ce qu'il voit. Il choisit, rejette, organise, distingue, associe, classe, analyse, construit. Il saisit et fabrique plutôt qu'il ne reflète; et les choses qu'il saisit et fabrique, il ne les voit pas nues comme autant d'éléments privés d'attributs, mais comme des objets, comme de la nourriture, comme des gens, comme des ennemis, comme des étoiles, comme des armes. Rien n'est vu tout simplement, à nu⁴⁷. » On n'en finira pas de refaire la démonstration duchampienne de ce genre de renversement, qui en elle-même contient finalement, et comme pour la résumer, toute la logique de l'écart et du *detuning*. Si l'urinoir devient une *Fontaine*, cependant que ses propriétés restent inchangées, c'est bien que l'acte performatif qui a consisté à déplacer l'objet, à le changer de contexte (et à le renverser), est un acte de constitution, d'institution, et — comme dirait Arthur Danto — de transsubstantiation, visant à faire la démonstration, par delà le discours d'autorité dont il peut relever, des possibles du « voir-comme » de Wittgenstein. Il faudrait bien entendu analyser les conditions de félicité d'un tel acte performatif, en le rapportant à la croyance, au pouvoir symbolique dont est investi son auteur, au contexte social, etc.⁴⁸

Ce que l'on peut retenir, s'il faut l'évoquer une dernière fois, c'est bien le fait que les catégories esthétiques que nous mobilisons pour juger des objets, des pratiques, des gestes et postures, opérant à l'intérieur du langage et de la syntaxe, sont des outils de naturalisation et d'essentialisation d'un rapport au monde qui reste cependant conventionnel. La dissonance travaille dans cet espace, au déplacement des frontières, à la transposition et à la mise à distance, par des postures, des pratiques ou

tics—are to be found, with *Kokain* staging chaotic or obscene images. Similarly, in their work *Kein Applaus für Scheiße* (No Applause for Shit), the Austrians Florentina Holzinger and Vincent Riebeek test the audience's capacity for resistance following in the footsteps of the Viennese Actionism of the 1970s.

FROM HIPSTER TO NORMCORE: THE NEGATION OF THE NEGATION

It is possible to continue at length the pursuit of the study of dissonances by listing, as I have done so far, such objects and practices but these phenomena will only be understood through the introduction of other parameters. If, as we have seen, *detuning* consists in producing impurity, it might be the moment to re-situate such a gesture within a perspective offering a point of view not only on the interval but also on the act itself, the act which consists in classifying, declassifying or reclassifying. If we distantiate ourselves

from his legitimist posture, Bourdieu's entire critique of the judgement of taste—with its negative definition of taste as “distastes, [...] disgust provoked by intolerance of the tastes of others”³⁹—enables the understanding of how, on the one hand, such forms can pertain to a reaction in counterpoint to the culture of the Other, and, how, on the other hand, the appreciation of such forms remains tied to capacities for listening which are also capacities for discerning, distinguishing and discriminating. Reception is therefore conditioned by the keenness of the principles of division which enable one to distinguish beauty and ugliness⁴⁰, as well as knowing where, precisely, to place Susan Sontag's quotation marks, that is how to master the processes of classification and reclassification. If it is possible to meta-watch Patrick Sébastien's television programme *Le plus grand cabaret du monde* or meta-listen to *J'ai besoin d'amour* by the singer Laurie, what are the

des attitudes que l'on ne peut comprendre qu'à la lumière de leur valeur symbolique. Conditionnées aux conventions et aux jeux de langage auxquels nous participons, ces postures consistent non pas à décrire simplement les formes sur et par lesquelles elles opèrent, mais, à travers des actes de connaissance, à contribuer à les produire. Mais si les catégories par lesquelles nous percevons notre environnement restent bien relatives aux yeux dont elles sont le produit, l'œil produisant ainsi ce qu'il regarde est aussi produit par ce qu'il regarde. Observer le design au prisme du tuning — ou le tuning au prisme du design —, c'est aussi exercer son oreille à reconnaître dans ses harmonies complexes, les fausses fausses notes émaillant les pratiques et les projets, en gardant à l'esprit que de telles dissonances ne procèdent jamais autrement que par écarts relatifs entre des histoires, des cultures et des espaces symboliques.

POST-SCRIPTUM. KANT ET JOHN WATERS, LES LIMITES DE LA DÉNÉGATION

L'esthétique de la dissonance travaille les arts visuels, la musique, le théâtre, le cinéma, la littérature, le design, c'est-à-dire l'ensemble des productions culturelles dans le sens le plus large. Pour envisager ces productions, attitudes et postures, relativement au contexte « harmonique » qu'elles s'attachent à perturber, je les ai rapportées à plusieurs reprises aux yeux et aux oreilles auxquels elles s'adressent. Ce n'est peut-être pas un hasard, si le champ de la création le moins sujet aux phénomènes ainsi décrits, concernant les yeux mais aussi le palais, reste le domaine culinaire, qui, s'il fait bel et bien l'objet de transgressions visuelles se rapportant à la composition, à la disposition des aliments et aux objets de design que sont les couverts et les assiettes, s'est rarement aventuré dans les territoires du dégoût comme les arts visuels se sont engagés

social conditions of such a displacement? If, as we have seen, the chiasmi of *low* and *high* produce dissonance, for whom, when and where is this audible? After all, what is a false note if nobody can hear it?

“The speaker who can take the liberty of standing outside the rules [...] puts himself forward as a maker of higher rules, i.e. a taste-maker, an arbiter elegantium whose transgressions are not mistakes but the annunciation of a new fashion, a new mode of expression or action which will become a model, and then modal, normal, the norm and will call for new transgressions by those who refuse to be ranked in the mode, to be included, absorbed, in the class defined by the least classifying, least marked, most common, least distinctive, least distinguishing property.”⁴¹ To calm those who, in this instance, would reproach Bourdieu with all too rapidly relating tastes to cultural hierarchies and symbolic struggles which today seem to have vanished, it should be

sufficient to remind them of the continued zeal which (*bad*)⁴² *taste makers* invest in establishing classifications and the stakes which such rankings represent in their eyes. Thus the *Dictionnaire du look*, the reference of the genre and manifesto of the end of the first decade of this century, humorously depicts the “offbeat look” socio-type: he “likes masterpieces and the shameful pieces. His passion extends from zouk to concrete music, to eurodance to uncluttered minimalist folk”⁴³. Or from a more engaged stance: “Modern Young People wore clothing like a manifesto and attitude like a declaration of war.”⁴⁴ This war, in negative, is indeed relational and symbolic. Proceeding, as we have seen, by means of historical and geographical displacements, aesthetic distantiating pertains to acts of reclassification of declassified forms. We have lost count of the “major returns” of the fluorescent, the Polaroid, Stan Smith, Campari, or hot chocolate imposed by fashion—a

dans ceux de la laideur. Malgré la dénégation des catégories esthétiques que semble opérer la dissonance dans ses formes les plus audacieuses, les postures les plus distanciées ne vont pas jusqu'à transgresser ce qui s'adresse à ce que Kant appelait « le goût de la langue, du palais et du gosier », rappelant ainsi aux esthètes les frontières bien réelles des catégories relatives dans lesquels leurs gestes semblent évoluer. C'est l'expérience de ces limites que fait subir John Waters à Divine, *filthiest person alive*⁴⁹ et personnage très *camp* du film *Pink Flamingos*, qui, ramassant une déjection canine au sol, la met en bouche sans vraiment parvenir à l'ingurgiter, nous offrant un des seuls moments du film où le regard du comédien-performer trahit un premier degré jusqu'alors tenu à bonne distance⁵⁰.

Si l'on peut bien évidemment opposer à cette idée la légende urbaine des soirées dégustation de pâté pour chien organisées par une certaine jeunesse bourgeoise, on peut également faire remarquer qu'après avoir apprécié les œuvres présentées lors du vernissage des expositions les plus dérangementes, le public se replie généralement sur des aliments qui peuvent bien travestir les codes du genre, mais restent cependant très conventionnellement « bons », ou du moins, sont évalués à l'aune d'un tel critère. Si les étrons produits par *Cloaca* de Wim Delvoye⁵¹ étaient vendus en boutique sous blister, on peut quand même regretter que les organisateurs ne soient pas allés jusqu'à les servir lors du vernissage. En trouvant ainsi ses limites dans ce qui est trop proche pour être mis à distance, ce qui est trop viscéral, trop intimement repoussant et dégoûtant pour être saisi dans une dimension purement culturelle, l'ironie se trouve alors confrontée aux limites des opérations symboliques dont elle relève et des profits de distinction que les combinaisons savantes du pur et de l'impur peuvent lui procurer.

nebulous term which one should not hesitate to relate to the dialectic of forms which it underrates. Thus dissonance has never been better illustrated than by the figure of the hipster, over-mediatized but unclaimed, intangible, without sociological consistency, so easily described in her/his particular occurrences while escaping any form of general definition. In a certain way, the hipster seems to have crystallized all the commonplaces of dissonance. However, one should retain not the clothing attributes—which we like to recognize as signs of this trend—but rather the quite dialectic movement behind the flitting from check to stripe to motif to check, etc.⁴⁵ Although, early in 2014, the New York-based trend-forecasting group K-Hole predicted not the end of this or that trend but the very end of the dialectic movement, that is, the end of the history (of fashion) in the return to a certain form of normality—“Having mastered difference, the truly cool attempt to

master sameness.”⁴⁶—it is difficult to see in normcore anything other than a new stylistic prescription. Clothed by Quechua wearing sandals and socks or snow jeans and white running shoes like Steve Jobs, the adept of normcore remains a negative figure in the sense of being inscribed in negative in reaction to something.

Therefore, the aesthetics of the deception of detuned objects and practices is also an aesthetics of avoidance; something which can be better understood by observing what it mobilizes: a capacity for reclassification, a symbolic power which is also a power to impose and, when all is said and done, a power of *constitution*. For by inserting into quotation marks, by reclassifying, by meta-consuming, one does not only change the gaze brought to bear upon a given object, one fundamentally changes this object. The entire pragmatic approach of the philosopher Nelson Goodman helps us understand how this aesthetic experience is an active

1 Michel de Certeau, *L'Invention du quotidien. I—Arts de faire*. Gallimard, 1980, p. 37. → *The Practice of Everyday Life*. Translated by Steven Rendall. University of California Press. 1984, prologue.

2 Je fais référence ici aux cercueils produits par les artisans ghanéens, et dont je parlerai plus loin. → Here, I am referring to the coffins produced by Ghanaian artisans, a subject to which I will return later in this article.

3 Susan Sontag, "Notes on Camp", *Partisan Review*, 1964.

4 Bernard Lahire. *La Culture des individus. Dissonances culturelles et distinction de soi*, Paris, La Découverte, Paris, 2004, p. 53.

5 *Ibid.* p. 65

6 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*,

Les Éditions de Minuit, Paris, 1979. → *Distinction: A Social Critique of the Judgement*, translation by Richard Nice, Harvard University Press, 1984, p. 49.

7 Kentucky Fried Chicken, chaîne américaine de fast-food. → Kentucky Fried Chicken, an American fast food chain.

8 Tony Bennett, Mike Savage, Elizabeth Silva et Alan Warde, « Distinction then and now. Theoretical and historical perspectives », communication au colloque « Trente ans après *La Distinction* ».

9 Éric Darras, « Les limites de la distance. Remarques sur l'appropriation des produits culturels », in Olivier Donnat, dir., *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, Paris, La Documentation française, 2003, p. 233.

10 Richard Hoggart, *La Culture du Pauvre: Étude*

sur le style de vie des classes populaires en Angleterre, Paris, Les Éditions de Minuit, 1970.

11 Éric Darras, « Les limites de la distance. Remarques sur l'appropriation des produits culturels » in Olivier Donnat, dir., *Regards croisés sur les pratiques culturelles*, op. cit., p. 240.

12 La question qui se pose alors au sociologue — et que je laisserai ici pour poursuivre sur le sujet qui m'intéresse — est bien celle de l'amplitude de cet éventail et de sa corrélation éventuelle avec des déterminismes sociaux. → The issue raised for the sociologist—which I will abandon here in order to pursue my subject—is indeed that of the amplitude of this range at its possible correlation with social determinisms.

13 « Strip-tease », émission documentaire

belge diffusée sur France 3 à partir de 1985. → *Strip-tease*, Belgian television documentary programme broadcast by France 3 from 1985.

14 « Strip-tease », 135.3 dB, réalisé par Isabelle Sylvestre en 2000. → « Strip-tease », 135.3 dB, produced by Isabelle Sylvestre in 2000.

15 Herbert J. Ganz, *Popular Culture and High Culture*, Basic Books, 1974, p. 136.

16 *Banquete Chair*.

17 Voir son spectacle *Big in Bombay* (2005), reprenant les codes du cinéma Bollywood et de la danse traditionnelle indienne, ou *Back to the Present* (2003), saturé d'animaux en peluche. → See his *Big in Bombay* (2005), re-using the codes of Bollywood cinema and traditional Indian dances, or *Back to the Present* (2003) saturated with stuffed fluffy animal toys.

experience, a knowledge activity, and not an activity of disinterested contemplation or passive observation. As Gombrich remarked, not only is the eye not new, but also and above all the eye constructs and fabricates the facts. "The eye always comes ancient to its work, obsessed by its own past [...] Not only how but what it sees is regulated by need and prejudice. It selects, rejects, organises, discriminates associates, analyses, constructs. It does not so much mirror as take and make; and what it takes and makes it sees not bare, as items without attributes, but as things, as food, as people, as enemies, as stars, as weapons. Nothing is seen nakedly or naked"⁴⁷ We could continue indefinitely repeating the Duchamp-style demonstration of this type of reversal, which contains and could be summarized by the entire logic of the interval and detuning. If the urinal becomes a Fountain, while its properties remain unchanged, this is because the performative act, consisting

in displacing the object, changing its context (and inverting it), is an act of constitution, of institution and—as Arthur Danto would put it—of transubstantiation aiming—beyond the discourse of authority to which it may belong—to demonstrate the possibilities of Wittgenstein's "see as". It would of course be necessary to analyse the conditions of felicity of such a performative act, relating it to the belief, the symbolic power with which its author is invested, the social context, etc.⁴⁸

If this point must be evoked one last time, we could retain here the fact that the aesthetic categories, which we mobilize to judge objects, practices, gestures and postures and which operate within language and syntax, are tools for the naturalization and essentialization of a relationship to the world which, however, remains conventional. Dissonance works within this space for the displacement of boundaries, transposition and distantiation through postures,

Voir à ce sujet : Charlotte Bomy, « Scènes contemporaines du kitsch Bollywood », in Isabelle Barbéris, Marie Pecorari, *Kitsch et théâtralité. Effets et affects*. Éditions universitaires de Dijon, 2012, p67-78.

18 Umberto Eco, *Histoire de la laideur*, Paris, Flammarion, 2007.
→ Umberto Eco, *On Ugliness*, Rizzoli, 2011.

19 Theodor W. Adorno, *Théorie esthétique*, Paris, Klincksieck, p. 74. → Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*.

20 *Plastic Chair*
In Wood, 2008.

21 La première est faite d'un bois clair, la seconde est une chaise de style recouverte d'une mousse de PVC et de fibre polyester. → The first is made from light-coloured wood, the second is a period-style chair covered with PVC foam and polyester fibre.

22 J'ai par ailleurs abordé ces questions par le design graphique dans un précédent article. Vivien Philizot, « Graphisme et transgression: citation et détournement dans les codes visuels du design graphique contemporain », *Signes, discours et sociétés*, sciences humaines et sociales, analyse des discours — « Identités visuelles », 2/2009.
→ Elsewhere, in a previous article I have used graphic design to deal with these issues. Vivien Philizot *Graphisme et transgression: Citation et détournement dans les codes visuels du design graphique contemporain*, in *Signes, Discours et Sociétés*, sciences humaines et sociales, analyse des discours — « Identités visuelles », 2/2009.

23 Selon Susan Sontag, « Le camp affirme que le bon goût n'est pas seulement le

bon goût; qu'il existe, en fait, un bon goût du mauvais goût. », Susan Sontag, "Notes on Camp", *op. cit.*, Note 54. → As Susan Sontag has written, "Camp asserts that good taste is not simply good taste; that there exists, indeed, a good taste of bad taste.", Susan Sontag, "Notes on Camp", *op. cit.*, Note 54.

24 *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, conférence de 1950, dans le cadre du séminaire germanique de Yale, publiée en 1955 et traduite en français en 1966. Les extraits suivants proviennent de la réédition de 2001 chez Allia. Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Allia, Paris, 2001. → *Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches*, conference from 1950, within the framework of the Germanic seminar at Yale, published in 1955 and translated into French in 1966.

The following extracts come from the 2001 re-edition by Allia. Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Allia, Paris, 2001.

25 Hermann Broch, *Quelques remarques à propos du kitsch*, Allia, *op.cit.*, p.35.

26 *Ibid.*

27 *Id.* p. 33.

28 Abraham Moles « Qu'est-ce que le Kitsch ? », *Communication et langages*, n° 9, 1971, p. 74-87

29 Abraham Moles, *Le Kitsch. L'art du bonheur*, Paris, Maison Mame, 1971, p. 29.

30 *Id.*, p. 22. → The French text plays on the difference between "le mode" and "la Mode" (rendered here "mode" and "Fashion").

31 Guy Scarpetta, *L'Artifice*, Paris, Grasset, 1988, p.135.

32 *Ibid.*

33 Abraham Moles, *Le Kitsch. L'art du bonheur*, *op. cit.* p. 67.

practices or attitudes which can only be understood in the light of their symbolic value. Conditioned as they are by the conventions and interplay of language in which we participate, these postures consist not in simply describing the forms upon and through which they operate but, through knowledge acts, in contributing to produce them. However, if the categories through which we perceive our environment indeed remain relative to the eyes of which they are the product, the eye producing what it observes is also the product of what it observes. Looking at design through the prism of tuning—or tuning through the prism of design—also means exercising one's ear to recognize in the complex harmonies the false false notes studding practices and projects while bearing in mind that such dissonances only ever proceed by relative intervals between histories, cultures and symbolic spaces.

POST-SCRIPT. KANT AND JOHN WATERS, THE LIMITS OF DENIAL

The aesthetics of dissonance works upon the visual arts, music, theatre, cinema, literature and design, that is the entire range of cultural productions in the largest meaning. To envisage these productions, attitudes and postures, relative to the "harmonic" context which they strive to disturb, I have, on several occasions, related them the eyes and ears which they address. It is perhaps not by chance that the field of creation the least affected by the phenomena I have described concerns the eyes as well as the palate: the culinary domain. Even if it has indeed been the object of visual transgressions related to the composition and disposition of food and the design objects that are plates and cutlery, this domain has only rarely ventured into the territory of disgust unlike the visual arts and their exploration of the territories of ugliness. Despite the denial of aesthetic

34 Également abordé par Jean-Yves Jouannais dans *Des Nains, des jardins, essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan, 1993. → Also touched on by Jean-Yves Jouannais. Jean-Yves Jouannais, *Des Nains, des jardins, essai sur le kitsch pavillonnaire*, Paris, Hazan, 1993.

35 Theodor W. Adorno, *Théorie Esthétique*, op. cit., p. 330. → Theodor W. Adorno, *Aesthetic Theory*.

36 Gillo Dorfles, *Le Kitsch, un catalogue raisonné du mauvais goût*, Paris, Éditions Complexe, 1968, p. 29.

37 Susan Sontag, « Notes on Camp », op. cit., note 10.

38 *Ibid.*, note 34.

39 « En matière de goût, plus que partout, toute détermination est négation. » Pierre Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., p. 60. → “In matters of taste, more

than anywhere else, all determination is negation.” Pierre Bourdieu, *Distinction: A Social Critique of the Judgement*, translation by Richard Nice, Harvard University Press, 1984, p. 49.

40 Contre une lecture littérale qui verrait ici une manière d’essentialiser le beau et le laid, on peut rappeler que ces catégories ne sont à comprendre, à chacune de leurs occurrences, que relativement au cadre de leur énonciation, et non de manière absolue. Si les exemples qui suivent relèvent bel et bien de productions grand public — donc qualifiés à ce titre de « populaires » —, il est cependant question ici de leurs usages par un public spécifique, usages dont la description scientifique n’a rien d’une prescription normative. → Contrary to a literal reading (which here would envisage the

essentialization of beauty and ugliness), we remind our readers that these categories are only to be understood in each of their instances in relation to the framework of their enunciation and not as absolutes. If the following examples do indeed belong to productions for the general public—thus qualified as popular—here we are dealing with their use by a specific public, uses for which the scientific description is in no way a normative prescription.

41 Pierre Bourdieu, *La Distinction*, op. cit., p. 286. → *Distinction*, op. cit., p. 253.

42 Se rapportant à *taste* et non à *makers*, *bad* n’est pas un jugement de valeur sur les intéressés mais bien une référence au « mauvais goût »... entre guillemets. → “Bad” is applied here to “taste” not “makers” and is not a value judgement on

those concerned but a reference to “bad taste”, in quotation marks.

43 Géraldine de Margerie, *Dictionnaire du look*, Paris, Robert Laffont, 2009, p. 154.

44 *Id.*, p. 151. Citation tirée de Gilles Le Guen, *De jeunes gens modernes*, Paris, Éditions Naïve, 2008. → *Id.* p. 151. Quoted from Gilles Le Guen, *De Jeunes Gens Modernes*, Éditions Naïve, 2008.

45 « En fait, ces retours sont toujours *apparents*, puisqu’ils sont séparés de ce qu’ils retrouvent par la référence négative (quand ce n’est pas par l’intention parodique) à quelque chose qui était lui-même la négation (de la négation de la négation, etc.) de ce qu’ils retrouvent. Pierre Bourdieu, *Les Règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 267. → “In fact, these

categories which dissonance seems to effect in its most extreme forms, the most distantiated postures do not go so far as to transgress that which addresses what Kant called “the taste of the tongue, the palate and the gullet”, thus reminding aesthetes of the most real boundaries of the relative categories within which their gestures seem to evolve. John Waters inflicts the experience of these limits upon Divine, the filthiest person alive and the very camp character of the film, *Pink Flamingos*, who picks up some canine excrement, puts it into his mouth without managing to ingurgitate it. This provides the audience with one of the only moments in the film when the performer’s look betrays the first degree which has until then been kept at a distance⁴⁹.

Although, obviously, in opposition to this idea, one can cite the dog food tasting evenings organized by a certain bourgeois youth, one can also point out that, after appreciating the works displayed at

the inauguration of the most disturbing exhibitions, the public generally falls back upon foods which might well travesty the rules of the genre but, nevertheless, remain conventionally “good” or at least are assessed against such a criterion. Although the excrements produced by Wim Delvoye’s⁵⁰ *Cloaca* were blister-packed and sold in shops, one can only regret that the organizers did not go so far as to serve them at the inauguration. By finding the boundaries of what is too near to be distantiated, what is too visceral, too intimately repulsive and disgusting to be grasped in a purely cultural dimension, irony is thus confronted with the limits of the symbolic operations to which it pertains and the benefits of distinction with which scholarly combinations of pure and impure can provide it.

returns are always *seeming*, since they are separated from what they recover by the negative reference (when this is not by the parodic intention) to something that was itself the negation (of the negation of the negation, etc.) of what they recover” p.161, English translation by Susan Emanuel, Stanford University Press, 1995).

46 K-Hole, cité par *Slate*. www.slate.fr/story/84161/normcore. consulté le 31 oct.

2014./K-Hole, quoted by *Slate*. www.slate.fr/story/84161/normcore.

47 Nelson Goodman, *Languages de l'art*, trad. Jacques Morizot, Paris, Hachette, 2005, p. 37. → Nelson Goodman, *Languages of Art*, 2nd edition, Hackett Publishing Company, Indianapolis, 1976, p. 7-8.

48 Ces questions, qui débordent le cadre de ce texte, sont également

approfondies par Pierre Bourdieu à partir de Marcel Mauss et John L. Austin, notamment dans *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

→ Using Marcel Mauss and John L. Austin as entry points, Pierre Bourdieu examines these issues in depth, issues which go beyond the confines of this text. See, Pierre Bourdieu, *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Éditions du Seuil, 2001.

49 Personnage vivant le plus immonde.

50 John Waters, *Pink Flamingos*, 1972.

51 Présentée pour la première fois au musée d'Art contemporain d'Anvers en 2000, puis dans de nombreuses villes autour du monde. → First presented at the Musée d'art contemporain d'Anvers (Anvers Contemporary Art Museum) in 2000, then in numerous cities around the world.

Vivien Phillizot

Vivien Philizot est né en 1977. Il a obtenu un DNAP à l'École des beaux-arts de Besançon, puis un DNSEP à la HEAR de Strasbourg, en 2002. Il fait partie, depuis 2001, du studio Poste 4, dont les projets s'inscrivent dans les champs de l'identité visuelle, de l'édition et de la création typographique. Il est également membre du collectif Rhinocéros et du comité de rédaction de la revue d'art contemporain *Livraison*. Après avoir enseigné pendant huit ans à la HEAR, il a intégré, en tant que maître de conférences associé, l'université de Strasbourg, où il

enseigne la pratique et la théorie du design graphique dans le cadre du master Design. Il assure également, depuis 2014, aux côtés d'Alexandra Midal, le suivi des projets de recherche au sein du master Espaces et communication à la HEAD de Genève. Il prépare une thèse sur les rapports entre design graphique et pouvoir symbolique, interrogeant plus précisément le rôle du design graphique dans la production de l'ordre symbolique et du sens commun, par une approche théorique qui emprunte à la sociologie, la linguistique et la philosophie analytique.

Vivien Philizot was born in 1977. He obtained a DNAP at the École des Beaux-Arts de Besançon followed by a DNSEP at the HEAR in Strasbourg in 2002. Since 2001, he has been with Poste 4, a studio specializing in projects dealing with visual identity and typographic creation. He is also a member of the Rhinoceros collective and the editorial committee of the contemporary art journal *Livraison*. After eight years spent teaching at the HEAR he accepted a post as associate professor at the University of Strasbourg where he teaches the practice and theory of graphic design in the Master's program in Design.

Since 2014, alongside Alexandra Midal, he has supervised research projects for the Master's program in Spaces and Communication at the HEAD in Geneva. He is writing a thesis on the relationships between graphic design and symbolic power more specifically investigating the role of graphic design in the production of symbolic order and the shared common sense using a theoretical approach which draws upon sociology, linguistics and analytical philosophy.